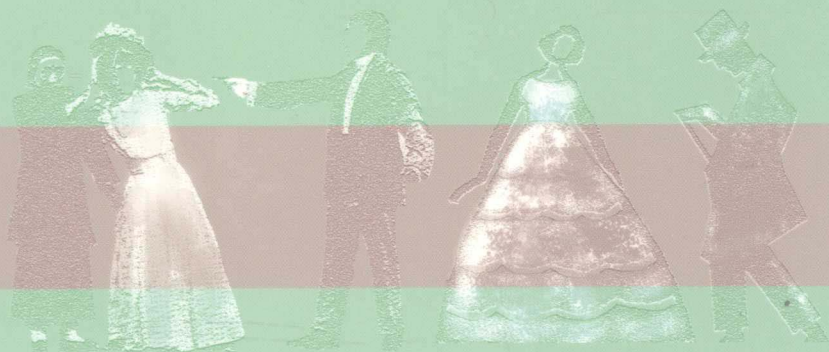


戏剧专业经典教材系列

剧本写作

元素练习方法



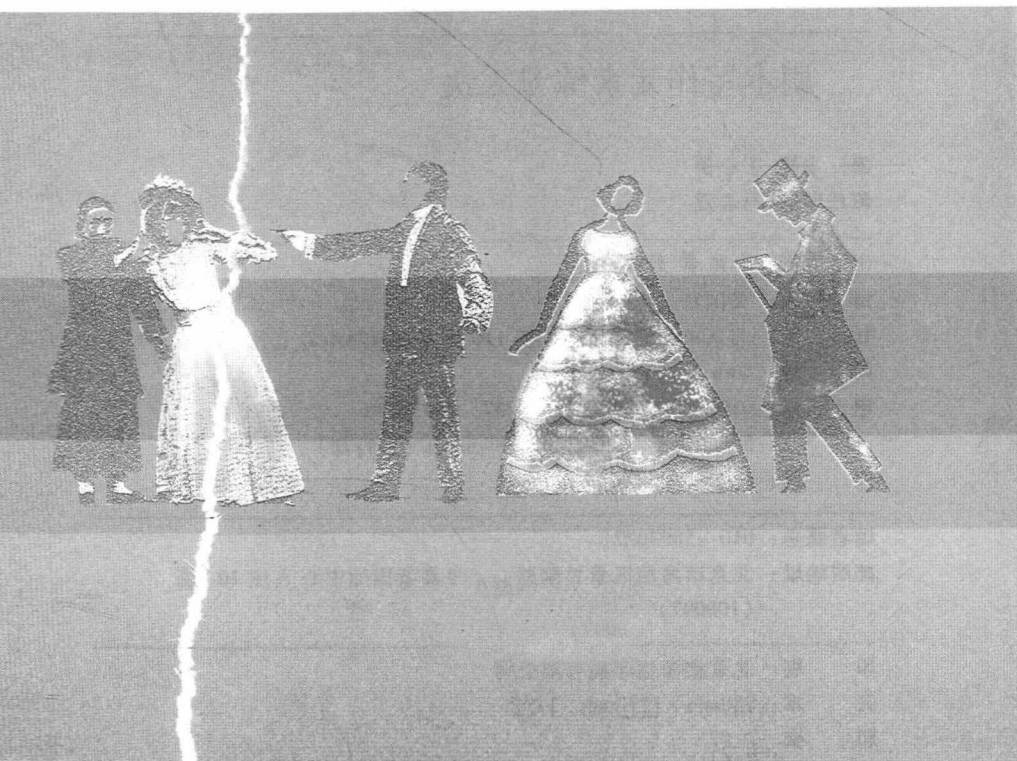
◎ 吴丽娜 周倩雯 吕永华 著

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

戏剧专业经典教材系列

剧本写作

元素练习方法



◎ 吴丽娜 周倩雯 吕永华 著

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

图书在版编目(CIP)数据

剧本写作元素练习方法/吴丽娜,周倩雯,吕永华著. —北京:中国戏剧出版社, 2012.5

ISBN 978-7-104-03727-9

I. ①剧… II. ①吴… ②周… ③吕… III. ①剧本-创作方法 IV. ①I053

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 078360 号

剧本写作元素练习方法

责任编辑:丁小倩

责任印制:冯志强

出版发行:中国戏剧出版社

出版人:樊国宾

社址:北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

网 址: www.theatrebook.cn

电 话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010-58930242 (发行部)

读者服务: 010-58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层
(100097)

印 刷: 北京鑫海达印刷有限公司

开 本: 880mm × 1230mm 1/32

印 张: 9.25

字 数: 180 千

版 次: 2012 年 6 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-03727-9

定 价: 28.00 元

版权专有,违者必究;如有质量问题,请与出版社联系调换。

目 录

一、编剧的素养 / 1

1. 建立秩序的能力 / 2
2. 观察日常生活 / 6
3. 对歧义的宽容 / 14
4. 真诚 / 16
5. 勤奋 / 18

二、结构部 / 23

1. 另眼看结构 / 29
 - 1.1 头脑风暴:沿着人物突破 / 29
 - 1.2 游戏:组合人物关系 / 36
2. 庖丁解牛:戏剧式结构解析 / 50
 - 2.1 人物主导故事 / 50
 - 2.2 戏剧式结构地图 / 54
 - 2.3 其他要素简析 / 58
3. 如法炮制:如何编写戏剧式结构故事 / 64
 - 3.1 开头要解决的问题 / 64
 - 3.2 情节点的设置 / 72
 - 3.3 对人物的要求 / 84
 - 3.4 技巧之外 / 117

三、情节部 / 121

1. 什么是情节 / 123

- 1.1 探索情节的基本特征 / 123
- 1.2 情节之“情”——情绪的铺陈 / 128
- 1.3 情节之“节”——节奏的安排 / 134
- 2. 如何“编织”情节 / 152
 - 2.1 以“细节”编织情节之经线 / 152
 - 2.2 以“节奏”串联情节之纬线 / 166
- 3. 情节风格的形成 / 187
 - 3.1 情节风格的形成:细节×节奏的多重组合 / 187
 - 3.2 情节范式的确立:需不需要“自圆其说”? / 193
 - 3.3 情节戏仿及案例解析 / 199

四、人物部 / 216

- 1. 人物差异 / 220
- 2. 人物关系 / 231
- 3. 设置压力情境 / 244
- 4. 心理阶梯 / 252
- 5. 世界观 / 260
- 6. 提升人物 / 269
- 7. 例证性动作 / 275
- 8. 人物悖论 / 281

注:一、四章作者吴丽娜 二章作者吕永华
三章作者周倩雯

一、编剧的素养

美国认知和教育学家、哈佛大学“零计划”主持人戴维·N.帕金斯曾就创造性人格做过有趣的讨论。在总结其他心理学家所做的人格测试的基础上，他描述了创造性人格的基本特征，并对作家、画家、建筑家之间的人格差异进行了有效的比对。他发现一些重复出现的人格特质与创造性密切相关：“一个人如果不能以非同寻常的方式观察事物，接受某些新思想或体现出判断的独立性，他就不可能是一个创造性的人。……当然，其他一些较少逻辑必然性的人格特质，在创造性的努力中看来也具有明显的积极作用。高度的敏感性、对歧义的宽容，以及对复杂性的重视，所有这些都对创造过程有直接的贡献。”而在不同的职业领域，创造性人格呈现出不容忽视的差异，例如，美术专业的男性艺术家被称为“绅士海盗”，是因为他们既对细微差别表现出有教养的敏感，间或又会显得暴躁或闪现出愤怒。美术专业的女性艺术家则“较少夸饰，但更朴实更富于内省的想象力”。而创造性的作家虽“在

人格量表的精神病理学项目上得分甚高”，但与此同时，“一种与之相抵消的心理因素也存在”。较之男性画家时常的情绪波动，“有较高创造性的作家在这方面却得分较高”。^①

讨论适合成为编剧的人需具备哪些潜质是必要的。这就像霍格沃兹魔法学校那顶神奇的帽子，它被用在新生入学的分院仪式上，意义在于让人发现自己的本性归属。对此，戴维·N. 帕金斯的研究从人格特质理论研究层面提供了有益的经验。此外，文艺领域在论及创作规律时，反复提到编剧的创造性人格包含了以下几个方面：

1. 建立秩序的能力

秩序的重要性，正如法国存在主义哲学家、剧作家让·保尔·萨特所说：“如果我确定要在画布上或在写作中描写旷野的某个方面，或是描绘大海，或是描绘我所发现的某人脸上的神情，我知道自己是通过凝练各种关系，引进本不存在的秩序，以统一的思想，控制五花八门的事物，这才把它们创作出来的。”^②

一盘散沙是无所谓秩序的，秩序总是意味着某种结构。而结构的首要特征就是系统性，即“结构大于要素的总和”。例如，下页图是一个由16根火柴组成的图形，但它的意义不是“16根”火柴，而是人脸。“这个意义是图形要素的总和不能表示的，只是由于要素的结构，才有这样的意义。”“不仅如此，结构还先于要

^① [美] 阿恩海姆等著·周宪译·艺术的心理世界[M]·北京：中国人民大学，2003：248-251.

^② 伍鑫甫·现代西方文论选[M]·上海：上海译文出版社，1983：192.

素。只是由于结构，要素才获得其意义、功能、性质，才成为某一系统中的要素。每一要素的突然变化会破坏平衡，因此，结构总要把它排斥在外，不服从结构的要素不成其为要素。”^①

编剧的工作是用文字来描绘人的命运。命运即人生的结构，它包含了因与果的必然。所以，编剧不需要拉拉杂杂把人物所有的生活瞬间都写到剧本里来，只需要依据剧本篇幅，围绕人物的定位（即他一生或在剧情时间内主要体现了什么样的因果），来选取相应数量的事件。

故事秩序凝结着编剧对生活世界运行规则的理解和体悟。例如，日本动漫《钢之炼金术师》中，编剧大野木宽、荒川弘等以“等价交换”作为这个故事世界的运行法则，并以此来隐喻其中所有人物的命运。等价交换是指没有牺牲就没有获得，要得到某种东西，就必须付出与之相等的代价。人生的选择无不遵循着等价交换的原则。在剧集中，爱德华要想安装机械铠，就需向皮纳可祖孙俩支付相当的金钱。阿尔丰斯为了修补断了手的铠甲，就需从铠甲上提取定量的金属去炼成一只新的手，代价不够的话还要以自己身体的一部分或者某些记忆来填补空缺。要想进行人体炼成使妈妈复活，即便失败了，艾尔利克兄弟也不得不分别支付自己身体的一部分或者全部作为“通行费”。爱德华为了救回弟弟，以自己的右臂为代价将弟弟的灵魂固着在盔甲上。罗伊·穆斯唐想要从巴鲁德的手里解救哈罗克将军，就需以关在第八监狱

^① 赵敦华. 现代西方哲学新编 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2001: 235 - 236.

的解放战线领导人作为交换。而要想翻阅国家管理的重要文件，使用国家预算自由地进行研究，并得到能使炼金术师能力增强的银怀表，就必须成为国家炼金术师，这意味着一旦战争爆发他们就会被征用，只要上面有命令，就必须使用炼金术去夺取人的性命，变成军属人形兵器。等价交换原则，体现了权利与义务互为表里的关系，权利主体必须负担与之相应的义务。“贤者之石”的存在貌似是跳脱等价交换原则的一个例外，因为它似乎能够不要求代价地“予苦难以欢喜，予战斗以胜利，予死者以再生”，但实际上，这不过是一个假象，因为“贤者之石”的炼制过程本身就遵循着等价交换的原则，整个地下之城做了“贤者之石”的炼成阵，而全体居民则成了等价交换所有的物质原料。只是由于这个代价实在太过骇人听闻，炼制者不得不以这座城市以及城中所有居民的突然消失来做掩饰。

由伊萨克·阿西莫夫、杰夫·威塔等编剧的电影《机械公敌》开篇，直接了当地提出了维持这个故事运行的秩序，即“三大定律”：

定律 1: a robot may not injure a human being or, through inaction, allow a human being to come to harm. 一个机器人不能伤害人类或者允许人类遭受伤害。

定律 2: a robot must obey orders given it by human beings except where such orders would conflict with the first law. 一个机器人必须遵守人类的命令，除非这些命令与定律 1 有冲突。

定律 3: a robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the first or second law. 一个机器人必须保护自己的生存只要这种保护与定律 1、定律 2 不矛盾。

剧中，在 2035 年的美国，由总部位于芝加哥的 USR 公司开发出机器人产品渗透到了人类生活的方方面面：从保姆、厨师、快递、遛狗到管理家庭收支。在三大定律的制约下，机器人几乎无所不能地改善了人们的生活。但是，这幅人与机器人和谐相处的美好画面被一桩疑似谋杀案打破了，机器人研究中心的总工程师阿尔弗莱德·蓝宁博士从总部办公室坠楼身亡。警探戴尔·史普纳调查发现，将博士推下楼的正是他亲手研制出来的新型 NS-5 机器人。这貌似违背了三大定律，但随着调查的深入，戴尔·史普纳发现了一个令人震惊的事实：正是蓝宁博士本人的授命，NS-5 才将他推下楼。NS-5 没有违背三大定律，因为蓝宁博士自杀是为了引起警方的注意，从而暴露大楼中实际的操纵者机器人主脑薇娜的阴谋。从出发点来看，NS-5 此举不是为了杀掉博士，而是为了拯救更多的人类。更奇妙的是，三大定律的强制性就连大反派薇娜也并没有违背。她之所以操纵机器人管制人类，限制人类的自由，恰恰是因为看到人类的自我管理并不完善，总是制造出这样那样的悲剧，她正是出于使人类得到保护的立场来做那样残酷的事情。

上面两个例子都是存在于幻想故事中的秩序，以日常生活为题材的故事也有其秩序。例如，《樱桃小丸子》有一集讲小丸子和姐姐因为争夺一本笔记本吵架了，小丸子一怒之下在姐姐崭新的笔记本上画了乌龟，还写下骂人的话。后来，姐妹俩和好如初，姐姐为了表示诚意，把笔记本转赠给小丸子。结果，小丸子看到自己写上去的那些话，不知道是该生气还是该高兴。在这一集中，故事的秩序可以说是“自作自受”，或者“搬起石头砸自己的脚”。这也是因果的一种显现。

故事秩序除了表现为人物命运中过去—现在—未来的因果相承，还会在编剧方法上有所体现。例如，叙事结构中开端—发展—高潮—结局的递进关系，看似闲笔、与情节主干毫无瓜葛的事件或细节恰恰对主干形成了一种潜藏的隐喻关系，等等。对编剧而言，建立秩序的能力不仅意味着对人生经验的总结，也是一种剧作结构编排的能力。

2. 观察日常生活

艺术源于生活是一句朴素的真理，却因其朴素而容易被人忽视。有一种常见的观念：生活平淡庸常，所以人们需要惊险刺激的故事。在舞台和银幕上，我们最常看到、赚取最多票房的，往往是那些糅合着危机、阴谋、死亡、拯救等传奇元素的人生。这无可厚非。但是，我们还需看到有更多的此类剧作却惨遭失败，沦为惊险的俗套。

并非所有优秀剧作都要借助传奇元素，因为“在生活里人们并不是每时每刻都在开枪自杀，悬梁自尽，谈情说爱。他们也不是每时每刻都在说聪明话。他们做得更多的倒是吃，喝，勾引女人，说蠢话。必须把这些表现在舞台上才对。必须写出这样的剧本来！在那里人的来来去去，吃饭，谈天气，打牌……不过这倒不是因为作家需要这样写，而是因为现实生活里本来就是这样”。^①而且，没有传奇元素不等于平庸，日常生活本身就包含着丰富的戏剧性。短篇小说家莫泊桑在《小步舞》中写道：“大自

^① 宇清，信德．外国名作家谈写作[M]．北京：北京出版社，1980：240．

然和人类的那些残酷的暴行，使我们发出恐惧或者愤怒的叫喊，但是决不会刺痛我们的内心，绝不会像看到有些令人难受的小事情那样使我们背上起一阵寒战。”^①剧作家契诃夫也说：“在舞台上得让一切事情像生活里那样复杂，同时又那样简单。人们吃饭，仅仅吃饭，可是在这时候他们的幸福形成了，或者他们的生活毁掉了。”^②

阿巴斯·基亚罗斯塔米早年曾经拍过一个10分钟的小短片《面包与小巷》：在一个小巷子里，小男孩一路走一路踢着一个压瘪的盒子，突然一条狗冲他狂叫起来。小男孩吓得连忙躲开。他不敢一个人走。随后，巷子里陆续过来一些人，可他们要么赶着骡子，要么骑着自行车，跑得太快。终于来了一个步行的老人，小男孩赶忙跟在他身后走进巷子，可没多久，老人拐到另一个巷子口，小男孩犹豫片刻，只好独自穿过大狗把守的巷子。大狗追上来，小男孩扔了一块吃食，大狗有滋有味地吃起来。小男孩继续走，大狗摇晃着尾巴不紧不慢地跟着。小男孩到家了，大狗被关在门外。这时，巷子里又过来一个端碗的小男孩，等他走近，大狗又冲他咆哮起来。

这个故事非常生活化，淡而有味，仅仅是一个压瘪的盒子、一条路边的大狗就让小男孩从游戏的快乐转瞬之间过渡到夺命狂奔的惊悚感，还有他在等待路人时的焦灼，跟在老人身后的坦然，老人拐进别的巷子口后的惴惴不安，决定独自过巷子时的孤注一掷，被狗追咬时的张惶失措，投掷吃食时的急中生智，安抚大狗

^① [法] 莫泊桑·郝运译·莫泊桑中短篇小说选·上册[M]。北京：人民文学出版社，1981：254。

^② 宇清，信德·外国名作家谈写作[M]。北京：北京出版社，1980：258。

后的庆幸与镇定……短短 10 分钟能够展示如此丰富、清晰又合乎生活逻辑的心理层次，又怎能说日常生活中没有戏剧性呢？

即便在一个成功的科幻故事中，也包含了大量的日常生活素材。吕克·贝松等编剧的《第五元素》将故事背景设定在 2259 年的纽约，人口密度比现在翻了数倍，人们住在参天高楼的狭小公寓里，出行坐飞行出租车，外卖店老板开着飞行船游走在各个楼宇之间，人们最向往的娱乐是乘坐极速宇宙飞船到失乐园游玩……但是，这些科幻外衣包裹之下的，仍然是在任何年代都有可能发生的生活片段：满腹埋怨的妈妈觉得儿子疏远了她，缠着儿子带她出去玩；好心的外卖店老板用一顿免费的午餐来安抚失业带给食客的烦恼；一个离婚男人仍然保留着与前妻的合影；爱飙车的出租车司机驾照积分几乎全部扣光……

在故事中还原生活，有时比纯粹的虚构更难。因为即便是生活中的一个瞬间，也是包罗万象的。编剧很容易在还原中将这个瞬间本有的某个方面漏失了，从而令还原后的生活质感大打折扣。美国实用主义哲学家约翰·杜威曾说，论述艺术哲学的人有一项重要的任务，“这项任务旨在恢复经验的高度集中与经过提炼加工的形式——艺术品——与被公认为组成经验的日常事件、活动和痛苦经历之间的延续关系”。^① 因为在他看来，“现有理论的缺陷，都是导源于把艺术割裂的做法，或者说都是从这样一种艺术观念出发的：一味地使艺术‘超脱’，不再同具体经验中的事物相联系。然而，与超脱论相反的理论，却并不是使艺术品水准下降或者庸俗物质化；而是另外一种观念：它指示艺术品如何把人人所

① 伍蠡甫，现代西方文论选 [M]。上海：上海译文出版社，1983：217。

知的经验中的美好东西加以理想化。如果大家都认为艺术品与人的经验有直接联系，那么艺术品就会具有巨大的感染力量，这是艺术分类说盛行时期所远远不可及的”。^① 将创作灵感的种子种在生活的土壤里，将艺术与生活经验相联系，是杜威对理论家的忠告，对编剧也同样适用。所以，老老实实在地观察生活，记录生活，是一项基本的编剧练习。

对编剧来说，在人群中生活是非常重要的。只有和形形色色的人交往，观察他们，熟悉他们，才可能在剧作中把人物写得活泼生动。契诃夫甚至说，剧本不需要编造什么，只要把生活场景忠实地记录下来就可以了。有的戏的确是编剧本本人生活的写真，例如美国剧作家田纳西·威廉斯生长在美国南方，他的父亲是一个脾气暴躁的推销员，母亲是一个端庄秀丽的南方闺秀，父母之间感情不和，姐姐患有精神分裂症。他在经济大萧条时期被迫辍学，做过各种职业，比如侍者、电梯工人、打字员等。在人生低谷期，他常常混迹于下层酒吧间，与一些孤独、绝望的社会下层人物为伍。所以，他的剧作主人公常常是那些打着美国南方经济大萧条时期烙印的“高雅的梦幻者、不合时宜者、逃亡者和被社会遗弃者”^② 在《玻璃动物园》一剧的阿曼达、汤姆、罗丝身上，很明显地镂刻着田纳西·威廉斯家庭生活的影子。

观察生活需要从对生活的物质性、功利性的考虑中跳脱出来，以超然、童真、客观、冷静的心态来感知生活表象，体会其中的趣味，即以审美的态度来看待生活。这样，一个被虫蛀的苹果不

① 伍鑫甫. 现代西方文论选 [M]. 上海: 上海译文出版社, 1983: 222.

② 左宜. 跋 [A]. 见: [美] 田纳西·威廉斯. 东秀等译. 外国当代剧作选 [3]. 北京: 中国戏剧出版社, 1992: 555-557.

再面目可憎，而成了虫子理想的蜗居；一对怨偶的争吵也可能变得富有机趣和幽默感；而“巨大的灰色巴比伦在表面上很容易就成为一座长满大量能说明问题的植物的花园”。^①

审美态度与实用态度之间的不同之处，还体现为对过程而非结果的重视。美国小说家、文艺理论家亨利·詹姆斯提出：“在生活的最直接的领域里，对于行动，对于应用，对于完成一项任务而言，最重要的是让悬挂的重物砸下来并落在这一点上、那一点上或其他某一点上，而它主观上所产生的伴随物倒是十分次要而无意义的。但是描绘者要做的事不属于生活的直接行动方面，而属于生活的思考反省方面，也就是说不是供应用的领域，而是供欣赏领会的领域，这一实际情况就使我们检验效果的尺度完全不同了。我对人们生活经历的报道——我作为一个‘讲故事人’的报道——从根本上来说不过是我对它的欣赏与领会而已，我对我的男女主人公或别的人物做的事，只有通过欣赏与领会这一有价值的过程才会感到‘兴趣’。”^②这与常用的剧作叙事方法不谋而合。在一部剧作的开端，编剧会为主人公设置一个终极目标或者明确他的需求，但是这个目标 and 需求直到剧作的结尾才能达成或者落空。而中间漫长的过程，就用来展示主人公为了这个目标和需求如何克服重重障碍。过程的展示是剧作的主体部分，而不会像百米赛跑那样迅速冲向终点。

审美态度还意味着从多个角度来观察生活。相较于诗歌、散文等其他文学作者，这一点对编剧尤为重要。英国戏剧家马丁·艾

① 伍鑫甫. 现代西方文论选 [M]. 上海: 上海译文出版社, 1983: 101.

② 同上: 102.

思林说道：“一个剧作家对于他所描绘的情况及其中的人物想象得越充分，他的剧本也就越接近这个复杂的、充满矛盾的现实世界。”^① 在一部优秀剧作中，作者个人的好恶常常是隐匿不见的。编剧就像一只“心灵虫”，时而附身于一个爱抱怨的剧中人，仅仅因为虚假的天气预报而大发雷霆；时而附身于一个乐观主义者，就连在车祸中失去了一条腿也要感谢上天让自己保住了性命。从多个角度观察生活，就是学会体验不同人物的内心世界，以及同一个人物的不同心态。以客观公正的态度来看待人和事物，对自己喜爱的人物能明白他的可笑，对自己厌恶的人物能看到他的可敬，不执泥于一端，给所有人物同等的发言权。“一个卓越的戏剧家在写剧本时，必须从心灵深处体验他的每个角色的全部感情，尽管他们对他们多么厌恶（莎士比亚的理查三世就是证明）。”^② “一个剧作家，在想象他的角色及其对话时，如果他真有本领，就必须深入到每个角色的情感、反应和个人的说话方式中去。”^③

这样，编剧才能为每个剧中人的行动找到合理的根据，发现他们的潜在动机，人物之间的交往互动才显得真实可信。从这个意义上说，编剧的视野应该是高于剧中人和他的观众的，他拥有更多的观察角度，因而能够同时在不一样的人生中穿梭自如。“在多数小说里，读者好比说是被人带领而行，作者就是我们的向导。在戏剧里，就编剧而论，我们必须独自旅行。在小说里，作者讲解、叙述、分析，并且对环境和人物加以个人的评论。我们甚至

① [英] 马丁·艾思林·罗婉华译·戏剧剖析[M]·北京：中国戏剧出版社，1981：95.

② 同上：93.

③ 同上：102.

期望小说家在作品中自己露面。但是伟大的戏剧家如莎士比亚和莫里哀，在作品中就特别不表现自己。只有比较拙劣的戏剧家如屈莱顿、琼生、查普曼才用人物做传声筒来表现他们自己的个性。既然现在独白和旁白差不多都不用了，戏剧家同小说家一比乍看上去似乎在他的表现上大受限制。他决不能把讲解、叙述、分析和个人评论作为他自己的东西来运用。他只是在比较少有的情况下，即当这些东西与说话的人相适应的时候才加以运用。他的主要依靠是符合剧中真实的也许是虚构的人物的、具有解说性的动作。当然，这样一种重大的区别必然对他的艺术技巧产生影响。所以，小说可能是，并且往往是高度的个人的；最好的戏剧是非个人的。”^① 在《戏剧剖析》中，马丁·艾思林以一个反对死刑的剧本为例来说明这一点：一个人因为遭到敲诈勒索在盛怒之下杀死了敲诈者。剧作家会极力刻画这个犯人在审判时和审判后的痛苦，引起公众对犯人的同情。于是，那些死刑拥护者就会变成借死刑来报复的坏蛋。但这样一来，这些坏蛋就会显得苍白虚假。所以，剧作家必定要写出宣判死刑的法官内心也同样痛苦，他定会把案件中对立的双方写得同样多、同样公正。^② 在布莱希特的《伽利略传》里，将“罗马天主教会关于禁止自由科学研究一案（这一提案是布莱希特所憎恶而且全力抵制的）阐述得极为有力，充满了机智和说服力。这不过是因为：如果不这样写，自由科学研究案，就会显得不像它实际上那样的明智和令人信服，它的力量就会被削弱。当布莱希特去世前不久在东德排演这出戏时，他

① [英] 马丁·艾思林·罗婉华译，戏剧剖析 [M]。北京：中国戏剧出版社，1981：6-7。

② 同上：93。